

Antecedentes de la Escuela de Abel Carlevaro

La tradición guitarrística española del siglo XIX

■ Luciano Massa

■ Profesor Superior de Guitarra, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante Graduado de la Cátedra Guitarra Introductoria y Adscripto de la Cátedra Historia de la Música I, FBA, UNLP. Becario de Iniciación a la Investigación, UNLP. Ex Becario del Fondo Nacional de las Artes y de la Universidad de Santiago de Compostela, España. En 2007 grabó *UCO*, un CD con interpretaciones de música de los siglos XVII, XIX y XX. Ofrece regularmente conciertos de guitarra en el país y en el exterior, en Lausanne, Haute-Nendaz (Suiza) e Iserlohn (Alemania).

Introducción

El siglo XX presenció el surgimiento de la guitarra como instrumento de concierto. Los avances efectuados dentro del ámbito de la luthería por Antonio de Torres (1817-1892) y el surgimiento de figuras como la de Francisco Tárrega (1852-1909), Miguel Llobet (1878-1938), Emilio Pujol (1886-1980) y Andrés Segovia (1893-1987) posibilitaron dicho fenómeno. Gracias a las innovaciones realizadas por de Torres, la guitarra pudo –entre otros avances– ingresar a salas de mayores dimensiones. Por otro lado, los guitarristas y compositores españoles mencionados contribuyeron a ampliar un repertorio muy limitado mediante transcripciones, composiciones propias y encargos de nuevas obras.

Durante dicho siglo aparecen, además, novedosos aportes pedagógicos, como los de Abel Carlevaro (1916-2001), Aaron Shearer (1919-2008) y Jorge Cardoso (1949), por citar sólo algunos. La bibliografía pedagógica escrita para la guitarra, cuyos rumbos habían estado hasta entonces timoneados por métodos y planteamientos propios de la tradición clásico-romántica española, recibe un novedoso flujo de ideas que pone en crisis los paradigmas predominantes.

Este trabajo se enmarca en una investigación cuyo eje temático es el planteamiento de Abel Carlevaro.¹ Dentro de este planteamiento se pueden advertir, por un lado, algunos elementos comunes con la tradición decimonónica española y, por otro, un corpus de ideas totalmente novedoso que, a la postre, configura lo que se denomina la “Escuela de Abel Carlevaro”. Esta doble condición de continuidad y ruptura con respecto a los cánones del siglo XIX se puede advertir ya en el prólogo de su libro *Exposición de la Teoría Instrumental*:

La historia de la guitarra nos muestra un panorama amplio y una evolución lógica y

¹ Este trabajo surge a partir de una Beca de Iniciación a la Investigación otorgada por la UNLP, “Aportes para la reformulación de planteamientos pedagógicos en el área de la guitarra `clásica`. Las propuestas de Abel Carlevaro y Eduardo Fernández”. La dirección está a cargo del Lic. Daniel Belínche.

constructiva a través del tiempo. Tenemos ante nosotros un pasado que nos guía con sus virtudes y también con sus defectos. Unos y otros de suma importancia: virtudes, para seguir insistiendo en esa ruta determinada que nos da ya un camino seguro; y defectos para detenemos y pensar que debemos evitar caer en los mismos errores.²

En este texto se procurará analizar algunos de aquellos planteamientos propios de la tradición clásico-romántica que, de algún modo, influyen en el núcleo de ideas desarrolladas por Carlevaro, ya sea por funcionar como disparadores para encontrar nuevas respuestas o por estar también, en cierta medida, presentes en su concepción. Lejos de pretender trazar una rigurosa genealogía de todos aquellos métodos y textos publicados fundamentalmente en Francia, España e Italia durante los siglos XVIII y XIX, se intentará revisar los aportes más relevantes.

Aportes a la pedagogía guitarrística durante los siglos XVII y XIX

Si bien cada uno de estos aportes, efectuados en el período señalado, presenta características propias, se puede verificar que la mayoría comparte una serie de atributos. Un rasgo distintivo y común en estos textos es el hecho de estar escritos de modo tal que la presencia de un docente en el proceso de aprendizaje se torna prescindible. Esto da lugar a pensar en una especie de autodidactismo. En esta línea encontramos tanto el *Método*, de Don...,³ como así también los trabajos de Sor, Aguado, Carcassi, Carulli y otros tantos. Otra característica de estos textos es la de incluir una sección dedicada a explicar los rudimentos básicos de la lecto-escritura musical. Además de confirmar la hipótesis del autodidactismo, se pueden encontrar algunas explicaciones para la inclusión de dichos anexos. Autores como Federico Moretti, quien escribió *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* publicado en Madrid en 1792,⁴ argumentan la necesidad de incluir un compendio de este tipo en virtud de la au-

sencia de libros de teoría musical escritos en castellano.

Ahora bien, dentro de esta línea de autores y textos hay uno que escapa a esta idea implícita de autodidactismo: el de Salvador Castro de Gistau, publicado en París hacia fines del siglo XVIII. En él, la total ausencia de digitaciones y de textos explicativos daría pie a considerar que no se podía prescindir de la interacción alumno-docente (por entonces *discípulo-maestro*).

En 1820 aparece la primera *Colección de Estudios*, de Dionisio Aguado, que es una suerte de preludio a su posterior y célebre *Método completo para guitarra*. A partir de esta circunstancia, los rumbos de la pedagogía guitarrística cambiarían sustancialmente. Además de discutir cuestiones de índole estético-técnica, como la calidad del sonido producido con uñas y el sonido producido con yemas, Aguado comienza a preocuparse por ciertas cuestiones de índole fisiológico-ergonómico que serán centrales en muchos de los planteamientos del siglo XX. Aparte de exponer ideas de índole técnico acompañadas de una profusa cantidad de *ejercicios* y de incluir una sección de teoría musical, uno de los rasgos distintivos del texto es la intención de persuadir al alumno de seguir un plan secuencial de trabajo con el instrumento, es decir, una especie de *entrenamiento aeróbico* por medio del cual el alumno alcanzaría el éxito en el proceso de aprendizaje. En su versión de 1825, Aguado redobra la apuesta ampliando y revisando lo publicado en 1820 e incluyendo, por ejemplo, una detallada descripción de las condiciones físicas que deberían poseer el intérprete (por ejemplo, “manos normales”), la guitarra y la sala de conciertos. Con cierta configuración genética, con un instrumento particular y una sala adecuada, el éxito estaría garantizado.

En 1830, Fernando Sor publica en París *Méthode pour la guitare*. Este texto, en palabras de Matanya Ophee, más que un método sería un “libro de ideas”. Es decir, una suerte de ensayo en lugar de un texto en el que se prescriben ejercicios técnicos para ser abordados con determinado orden y rigor. Asimismo, Ophee sostiene que muchas de las ideas que aparecen como novedosas en textos y tratados contem-

2 Abel Carlevaro, *Escuela de la guitarra. Exposición de la Teoría Instrumental*, 1985.

3 El *Método* de Don... es un texto publicado en 1758 posiblemente en España. Su autor, que prefirió ocultarse tras el seudónimo de Don..., propone un plan para memorizar al cabo de diez días todas las notas del diapason de la guitarra. Ciertos investigadores, como el musicólogo Matanya Ophee, estiman este trabajo como el primer método para guitarra.

4 Considerado por Matanya Ophee como el primer intento serio de sistematizar el conocimiento de la guitarra y sus posibilidades.

poráneos de guitarra tienen su germen en las ideas expuestas por Sor en su *Méthode*. En este sentido, podría hacerse referencia a lo que Carlevaro denominó (sin atribuirse la paternidad absoluta de la idea) la *participación activa del brazo izquierdo* en los cambios de presentación de la mano, aspecto que Fernando Sor desarrolla en su *Méthode*.

Durante los años posteriores a la aparición del *Méthode*..., de Sor, Aguado vuelve a publicar dos veces su *Método*. En 1835 lo hace fundamentalmente para promocionar su nuevo invento, un artefacto cuya utilización permitía prescindir del banco que habitualmente se usa debajo del pie izquierdo, y proponer una nueva configuración postural.⁵ En 1843, año en que se publica su *Nuevo Método para la guitarra*, que es el que actualmente se encuentra con más facilidad, además de suprimir ciertas secciones incluidas en las ediciones anteriores, la intención de Aguado es, según Ophee, la de desterrar por completo cualquier tipo de aserción que hubiera dado pie a interpretaciones ambiguas. Ophee sostiene que esto ocurrió en virtud de la toma de conciencia de Aguado acerca del éxito que comenzaban a tener otros métodos, como los de Carulli y Carcassi.⁶

Se puede observar, entonces, cómo la pedagogía guitarrística durante gran parte de los siglos XVIII y XIX se vio fundamentalmente orientada por ciertos aportes que pusieron en el centro de gravedad a la construcción de automatismos musculares. Prueba de ello es la copiosa cantidad de ejercicios de índole *mecánica*⁷ presentados de manera descontextualizada (es decir, escindidos de cualquier contexto musical).

Un rasgo que merece la pena ser destacado es el hecho de que muchos de estos textos acuden a la repetición como fundamental estrategia para la obtención de automatismos musculares. En la edición de 1843 del *Método*, de Dionisio Aguado, se pueden encontrar ejercicios cuya práctica el autor recomienda efectuar cotidianamente. Por otro lado, las referencias a la conformación anatómica del intérprete son permanentes en este texto. Ya en el primer capítulo de su *Nuevo método para guitarra* Aguado sostiene:

Llena de medios para representar las ideas, la guitarra se presta para la improvisación o, como suele decirse, tocar de capricho. La mejor prueba que tengo de semejante aserción, es que a pesar de mi adelantada edad y de tener una constitución física débil, he logrado producir los indicados efectos, y, si se me permite, añadiré que he conseguido halagar mi amor propio hasta el punto de quedar satisfecho de mi modo de ejecutar en este instrumento. Mucho hay que esperar de él en manos de jóvenes robustos, dotados de delicada sensibilidad y de una imaginación fecunda.⁸

A la repetición mecánica descontextualizada y a la disposición biológica se agrega una suerte de espiritualismo. Al explicar los beneficios del uso de su invento, el *trípode* o *máquina de Aguado* (que antes de la versión de 1843 de su *Método* fue bautizado con la voz griega *tripódison*), Aguado afirma:

(...) el buen servicio que este mecanismo presta tanto al instrumento como al que lo toca, me dan esperanzas de que su uso llegará a generalizarse; que crecerá la afición a la guitarra tan luego como se advierta que con este auxilio puede ser tocada con la mayor perfección, atendiendo a que la voluntad se ve exactamente obedecida, y que el alma, en contacto directo con el cuerpo sonoro, está en el caso de expresar los sentimientos más delicados.⁹

En este mismo sentido podemos hallar el testimonio de Emilio Pujol, heredero directo de la tradición decimonónica española, quien expresa en el segundo apartado de su opúsculo acerca del sonido en la guitarra:

Para el guitarrista, el sonido constituye una cuestión dogmática de tanta importancia como pueda ser para un moralista un sentimiento de fe. Lo curioso es que a través del sentido estético –casi siempre intuitivo– inherente a cada partidario de un determinado timbre, podría deducirse un esbozo de espiritualidad personal.¹⁰

5 Rasgos de este invento pueden hallarse en ciertos dispositivos actuales como los soportes *Ergo Play* o *Gitano*.

6 Matanya Ophee, "A Brief History of Spanish Guitar Methods", 1998.

7 Se utiliza aquí esta palabra en el sentido propuesto por Eduardo Fernández en su libro *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*, 2000.

8 Dionisio Aguado, *Nuevo método para guitarra*, 1932.

9 *Ibidem*.

10 Emilio Pujol, *El dilema del sonido en la guitarra*, 1934.

Pujol prosigue con una descripción de los procedimientos utilizados en la Antigüedad Helénica para la producción de sonido en ciertos instrumentos de cuerda pulsada, con citas y referencias a Plutarco, Athenaeus, Anacreonte, Aristógenes y Virgilio. Evocaciones helénicas, espiritualismos, repetición descontextualizada y disposición genética se conjugan para establecer una serie de principios que operan como columna vertebral en estos planteamientos.

Desde el punto de vista pedagógico se puede comprobar que muchas de estas ideas se vinculan con postulados propios de los modelos basados en la epistemología y psicología sensual empirista (que en pedagogía musical se traducen en las ideas de innatismo, la inspiración mística y divina, la genialidad del músico, la idea del *don*) y tecnicistas (mecanicismos, progreso unidireccional, aprendizajes atomizados, negación de la subjetividad).

La “Escuela Tárrega”: controversias y curiosidades

En el *racconto* de planteamientos propios de la tradición española de los siglos XVIII y XIX es ineludible detenerse a considerar la denominada “Escuela Tárrega”. Tárrega fue un prolífico concertista, compositor y transcriptor que contribuyó, al igual que Segovia, a posicionar a la guitarra como instrumento de concierto. Asimismo, se suele atribuir a este músico el haber sistematizado los principios de la actual técnica del instrumento. Curiosamente, no dejó ningún texto pedagógico escrito, como así tampoco ninguno de carácter ensayístico a partir del cual se puedan inferir dichos principios.

Aquello que hoy en día se recupera como postulados propios de dicho planteamiento llega por medio de algunos de sus alumnos, como es el caso de Emilio Pujol. Este guitarrista catalán realizó estudios con Tárrega y escribió *Escuela razonada de la guitarra*, editada en cuatro volúmenes y basada, según se indica en la portada en “los principios de la técnica de Tárrega”.¹¹

Con relación a la Escuela Tárrega, hay ciertos hechos que revisten singular importancia: en 1907 emigra a la Argentina un joven guitarrista, también catalán, llamado Domingo Prat.

Tal como se sabe, Prat emigra a nuestro país llevando ideas acerca de la pedagogía y la técnica guitarrística que se suponían habían sido originadas con Tárrega y que desde entonces se conocen como la “Escuela Tárrega”. Sin embargo, Prat repudió la idea de la existencia de dicha Escuela y prefirió mostrar ideas propias. A pesar de ello, en Argentina, la posibilidad de pensar en una Escuela Tarreguiana tuvo éxito y fue notable la cantidad de adhesiones a una misteriosa tradición oral de la que no había nada escrito.¹² Uno de los seguidores de tales principios fue Julio Sagreras, quien en *Lecciones*¹³ acude continuamente al “Sistema Tárrega” al referirse a un procedimiento mecánico específico, el toque apoyado.¹⁴

Otro hecho de especial relevancia es que en 1921, Pascual Roch publica *Método Moderno de Guitarra (Escuela Tárrega)*, obra dividida en tres volúmenes que supuestamente contenía los principios desarrollados por el guitarrista nacido en Villarreal. Lo cierto es que dicho *Método* tuvo tantos seguidores como detractores, que sostenían que lo desarrollado por Roch difería de las ideas de Tárrega.

Así, se puede observar cómo se *edifica* una tradición sobre la base de muy pocos registros escritos y ninguno atribuible al propio Tárrega. Sin embargo, dicha Escuela tuvo mucho auge en Argentina durante toda la primera mitad del siglo XX, a partir de las asiduas visitas a Buenos Aires de guitarristas como Miguel Llobet y Domingo Prat y de la intensa actividad artística y pedagógica de algunos de sus alumnos, como es el caso de María Luisa Anido (alumna de Llobet). Se suele considerar que todos ellos eran portadores tanto del bagaje mecánico del guitarrista de Villarreal como así también de ciertos criterios estéticos evidenciados en el carácter de las interpretaciones y en la elección de los repertorios que presentaban en conciertos públicos.

Segovia y el Río de la Plata

En un tramo final de este recorrido por los principales aportes de la tradición decimonónica española, cabría mencionar a Andrés Segovia, notable guitarrista español quien, con su intensa actividad de recitales, encargos de nuevas obras, transcripciones y composiciones propias,

11 Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra*, 1997.

12 Matanya Ophee, *op. cit.*

13 *Lecciones*, de Julio Sagreras, es una obra dividida en seis volúmenes que suele formar parte de la bibliografía obligatoria de las cátedras de guitarra en los diferentes circuitos formales de educación musical de la Argentina.

14 Uno de los inventos que se suele atribuir a Tárrega y que formaría parte de su planteamiento es el del toque apoyado. Para un análisis detallado de esta cuestión ver Matanya Ophee, “The history of apoyando”, 1982.

contribuyó a posicionar a la guitarra como instrumento de concierto.

Asimismo, hay un hecho que reviste singular importancia: la estadía de Segovia en la ciudad de Montevideo en la época de la Guerra Civil Española. Este acontecimiento fue de suma relevancia para el posicionamiento de la guitarra como instrumento de concierto en el Río de la Plata. Sin embargo, en una ciudad como Montevideo, esto posiblemente hubiera sucedido a pesar de la visita de Segovia,¹⁵ dado que sus cartas de dicha época manifiestan el asombro producido por la intensa actividad que había en la ciudad oriental en torno a la guitarra.

Ahora bien, cabría preguntarse qué tipo de relación se establecía entre Segovia y sus antecesores ibéricos. Se sabe que Segovia rechazaba la idea de una Escuela Tárrega, tal como lo explica en el único y pequeño texto de escalas que publicó, editado en Buenos Aires, en el cual se incluye un ataque a los defensores de la Escuela Tárrega.¹⁶ Sin embargo, tanto por su bagaje mecánico como por sus preferencias estéticas que se evidenciaban en los recursos interpretativos; en la selección del repertorio de sus conciertos y grabaciones como así también en la elección de compositores a quienes le encargaba nuevas obras (es decir, en la elección de compositores a quienes no le encargaba nuevas obras), son más los puntos que acercan a Segovia a dicha tradición que los que lo separan. Y de algún modo esa tradición llega también de manera directa a Abel Carlevaro, ya que este guitarrista uruguayo estudió con Segovia en Montevideo. Cabe citar los siguientes dos pasajes que ofrecen el testimonio del propio Carlevaro acerca de su vínculo con Segovia:

Inmensamente positivo. Me enseñó muchísimo, y, sobre todo, me inculcó el sentido del orden. (...) sólo que yo no aceptaba mecánicamente lo que él me decía, sino que me hacía preguntas y buscaba mis propias soluciones.¹⁷

(...) le tenía mucha estima y aprecio, y me estimulaba, pero al mismo tiempo yo estaba descubriendo otro mundo diferente dentro

de la técnica y no sabía si todo el mundo lo hacía o yo era el único. (...) Segovia era una persona de talento que cumplió una función muy importante en la historia de la guitarra. Unió el siglo XIX con el XX.¹⁸

Conclusión provisoria

Se puede verificar que una de las vías por medio de la cual Carlevaro entra en contacto con todo ese linaje estético y mecánico propio de la tradición española de fines del siglo XVIII y del siglo XIX es a partir de su relación con Segovia. Resulta oportuno ahora ahondar en los puntos de intersección entre el planteamiento de Carlevaro y los de sus antecesores; sin embargo, la extensión de este texto impide hacer un análisis exhaustivo de esta cuestión.¹⁹

No obstante, se puede afirmar que si bien Carlevaro comparte algunas cuestiones básicas de índole mecánica con los planteamientos propios de la tradición decimonónica (el empleo de un banco debajo del pie izquierdo, de uñas en la mano derecha y de grupos musculares mayores –idea en cierto modo planteada por Fernando Sor–, etc.), hay otras tantas que son centrales en el corpus de ideas desarrollado por Carlevaro y que se distancian drásticamente de las de sus antecesores.

En el planteamiento de Carlevaro, el centro gravitacional se ubica en torno a cuestiones tales como la reflexión sobre la acción, es decir, una actitud racional frente al estudio del instrumento que se opone a la repetición mecánica y a la acumulación de horas de estudio irreflexivo; la búsqueda del máximo resultado con el mínimo esfuerzo, etcétera. La consecuente acuñación de un vocabulario específico y novedoso es algo también propio del planteamiento carlevariano. Un análisis de los rasgos constitutivos de estos aspectos implicaría duplicar la extensión de este artículo; pero, al menos, podría dejarse planteada la cuestión del nivel de actualidad que tienen hoy en día los diferentes tipos de propuestas en los circuitos formales de educación musical: ¿cuán vigentes están en la actualidad los sistemas apoyados en premisas propias del pensamiento positivista?; ¿qué nivel

15 Para un análisis exhaustivo de este tema se sugiere consultar el texto *Don Andrés y Paquita. La vida de Segovia en Montevideo*, de Alfredo Escande.

16 Matanya Ophee, *op. cit.*, 1998.

17 Lincoln Maiztegui y Daniel Dessent, “El pensador de la guitarra”, 2005.

18 Oliver Primus, Entrevista a Abel Carlevaro, 2005.

19 Para un análisis de este tema se recomienda consultar el texto *Sor-Aguado-Carlevaro. Continuidades y rupturas*, 2005, como así también *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra*, 2005, ambos de Alfredo Escande, guitarrista e investigador uruguayo e íntimo colaborador de Carlevaro.

de inclusión tienen aquellos otros más actuales que de algún modo amplían el espectro de destinatarios? Los interrogantes abren tantos otros e invitan a exceder los límites editoriales. En una próxima instancia se procurará abordar algunos de ellos.

Bibliografía

- AGUADO, Dionisio: (1843) *Método completo para guitarra*, Buenos Aires, Ricordi, 1932.
- BELINCHE, Daniel y LARRÉGLE, María Elena: *Apuntes sobre apreciación musical*, La Plata, Edulp, 2006.
- CARDOSO, Jorge: *Science et méthode de la technique guitaristique*, Paris, Les Editions Austréales, 1983.
- CARLEVARO, Abel: (1979) *Escuela de la guitarra. Exposición de la Teoría Instrumental*, Montevideo, Dacisa, 1985.
- ESCANDE, Alfredo: *Sor-Aguado-Carlevaro: continuidades y rupturas*, Buenos Aires, Barry, 2005.
- ESCANDE, Alfredo: *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra*, Montevideo, Aguilar, 2005.
- ESCANDE, Alfredo: *Don Andrés y Paquita. La vida de Segovia en Montevideo*, Montevideo, Lulú, 2009.
- FERNÁNDEZ, Eduardo: *Mecanismo, Técnica, Aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*, Montevideo, Art Ediciones, 2000.
- IZNAOLA, Ricardo: *Kitharologos - The Path to Virtuosity*, Pacific, Mel Bay, 1997.
- MAIZTEGUI, Lincoln y Dessent, Daniel: "El pensador de la guitarra", entrevista, en *Posdata*, Montevideo, 24 de agosto de 1995, citada en Escande, Alfredo: *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra*, Montevideo, Aguilar, 2005.
- OPHEE, Matanya: "The history of apoyando", en *Guitar Review* N° 51, New York, 1982.
- OPHEE, Matanya: "A Brief History of Spanish Guitar Methods", conferencia ofrecida en el Festival de la Foundation of America (GFA Festival) 1998, Montreal, [En Línea] <http://www.guitarandluteissues.com/guitisue.htm> [10 de septiembre de 2010].
- PRIMUS, Oliver: Entrevista a Abel Carlevaro, en *Gitarre Aktuell*, traducida y citada en Escande, Alfredo: *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra*, Montevideo, Aguilar, 2005.
- PUJOL, Emilio: (1935) *Escuela razonada de la guitarra*, Buenos Aires, Ricordi, 1997.
- PUJOL, Emilio: *El dilema del sonido en la guitarra*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934.
- ROCH, Pascual: *Método Moderno para Guitarra* (Escuela Tárrega), New York, G. Schirmer Inc., 1921.
- SOR, Fernando: (1830) *Méthode pour la guitare*, Ginebra, Minkoff, 1981.